

**EL PINTOR PABLO LEGOT  
Y SUS RETRATOS**

La historia del arte establece en este momento, como en cualquier otro, una escala de valores que clasifica las obras y los autores, situándolos como en pedestales definitivos. Y esa jerarquía nos predispone (no cabe duda de su influencia) para que acudamos con prejuicios a la contemplación de una obra. Así, ante un cuadro o un autor de encumbrado prestigio nos acercamos con dócil actitud de admiración sin reservas, con ánimo predispuesto al aplauso incondicional y con superlativos elogios; ello nos dificulta desarrollar nuestro personal criterio; esa aureola puede deslumbrarnos, ocultándonos facetas y matices, incluso planteamientos conceptuales que nos son propios. Por el contrario, hay obras anónimas o de autores considerados como secundarios que apenas reclaman nuestra atención, tanto por los lugares en que han sido colocados como por las pocas referencias que los historiadores les dedican; obras despojadas de toda credencial, huérfanas de elogios apriorísticos, se nos vuelven invisibles y nos dejan mudos al contemplarlas.

El hombre medio no quiere riesgos, busca apoyos, reclama asideros que den seguridad y estabilidad a sus criterios; quiere saber con antelación si la obra que contempla es buena, mala o regular. Se fía de esa escala de valores que he dicho más arriba, y se deja guiar por ella. Por eso no puede admitir que un Velázquez sea malo, y que, un anónimo –ignorado en los textos– sea excepcional. Ante cualquier cuadro firmado por Goya lanzará una laudatoria exclamación y ante otra pintura de Graham Sutherland, Lucian Freud u otro pintor que le sea desconocido, no sabrá qué decir; y quedará en la mayor confusión si las obras están huérfanas de cualquier crítica o autoría.

Es natural que esto le ocurra a una masa de público sin formación ni criterios artísticos, de ideas preconcebidas por la cultura uniformadora y



*Fig. 1. Autorretrato?*

superficial de los actuales medios de comunicación; personas que aprendieron a leer los textos pero no las obras. Pero aquellos que hacemos profesión del arte y su docencia no podemos conformarnos con la repetición de los esquemas preestablecidos, ni siquiera con las opiniones de otros autores, por prestigiosos que estos sean. El descubrimiento con mirada propia de cualquier obra o autor puede reservarnos las más gratas sorpresas. Quienes saben de esas sutilezas del lenguaje plástico que sustentan la obra genial; quienes descubren esos matices de difícil percepción que separan a unas obras

y unos autores vulgares de otros magistrales; quienes sienten ese espíritu, a veces dormido y otras exaltado ante la misma obra, están capacitados y prevenidos en la presencia de cualquier obra o artista, aunque les sean desconocidos. Porque la obra de arte, aunque posee valores objetivos que siempre permanecen, va dirigida a sensibilidades vivas, cambiantes y alterables; receptores no siempre propicios, pero capaces –en determinadas circunstancias– de sintonizar con una obra maestra del arte..

Quienes son sensibles a la belleza, y tienen capacidad para descubrirla donde quiera que se encuentre, sin mirar previamente la etiqueta o ficha técnica que la acompañe, están obligados a correr el riesgo de continuas revisiones y replanteamientos, alertas al canto sutil y refinado del verdadero arte, venga este de donde venga. Atentos a lo nuevo aunque requiera el reajuste de nuestro canon de medidas y el posicionamiento desde otro punto de mira. Buscando ampliar la nómina de inéditos y desconocidos, ya antiguos o contemporáneos, para no constreñir la obra de arte a los mismos tópicos y repetidos nombres. Sobreponerse a lo viejo, polvoriento, olvidado y postergado, abrirse a lo nuevo que no supieron ver quienes nos precedieron, por sus criterios o intereses, creando mitos o anulando valores. Porque, como aseguran algunos, cuando una mentira es muy repetida puede parecer verdad. Y es curioso comprobar como se repiten de unos autores a otros criterios, opiniones, y hasta expresiones, convertidas en “verdades”, que etiquetan a obras y artistas.

Rompiendo una lanza, quiero detenerme hoy ante la obra de uno de esos pintores excepcionales, relegado por la historia a un segundo puesto, en ese arbitrario escalafón que muchos historiadores de nuestro tiempo lo han situado. Me refiero a Pablo Legot.

Pintor nacido en 1598, en Marche (Luxemburgo) donde había firmado Don Juan de Austria el Edicto Perpetual y se hacían los mejores encajes de Europa. Se asienta en Sevilla por los años 1610, donde contrae matrimonio en 1619, ejerciendo diversas actividades artísticas hasta 1635, cuando se traslada a Cádiz, residiendo allí hasta su muerte en 1671. Este es el artista que anda - como personaje de Pirandello en busca de autor - reclamando un estudio más profundo de su vida y obra, que aquellas circunstanciales referencias de los historiadores de la pintura sevillana, o los breves comentarios que le dedicaron Gestoso, Bermúdez, A. Mayer ó Enrique Romero de Torres, a principios del pasado siglo.

Sus obras, con ser muchas, han sufrido los avatares del tiempo y también las arbitrarias atribuciones a otros pintores. Pero ese es tema para

eruditos, investigadores de archivos y documentos, rastreadores de los pasos y las obras de este pintor, que nos aportarían datos y hechos más esclarecedores y ciertos para situar al artista y la obra en su contexto. Yo traigo aquí unas observaciones personales provocadas por el cierto tono despectivo con que algunos historiadores (ejerciendo la crítica) tratan la calidad artística y la originalidad de este excelente pintor. Porque es frecuente encontrar, en las breves referencias críticas que se hacen de este artista, repetidos tópicos de quienes, pienso, no se han tomado la molestia (que es verdadero placer) de contemplar los originales de su obra con los ojos de la sensibilidad, limpios de prejuicios. Tachado así de torpe, que roza lo vulgar, mediocre, segundón, copista falto de originalidad, escasas dotes de dibujante y, muletilla obligada, que toma los modelos de estampas y grabados... Son calificativos de carácter subjetivo todos esos sambenitos que le cuelgan, aunque la última acusación bien merece las pruebas objetivas de los dichos grabados que nunca he logrado ver junto a la obra de Legot; y que si se publicasen juntos el “original” y la “copia” quizás sobrasen estos comentarios.

Me complace salvar de esas comunes opiniones la breve y acertada referencia que hace, en el Catálogo “Sevilla en el siglo XVII”, mi buen amigo y compañero de Academia, Don Enrique Pareja, diciendo respecto a Legot: “Intencionadamente incluimos ahora y aquí, entre los grandes maestros, a uno que tradicionalmente viene siendo considerado como un segundón, por su eclecticismo, a quien en todos los tratados se le relega, parece que inmerecidamente, de la primera fila”. También E. Romero de Torres, es uno de los primeros y pocos autores que repara en la calidad de nuestro pintor al asignarle la “Epifanía” de Cádiz, diciendo en 1910: “Yo abrigó la esperanza de que se confirmará el juicio que tengo formado respecto a este cuadro de La Epifanía y que el excelente pintor Pablo Legot ó Legote, hoy casi desconocido, será con el tiempo rehabilitado”.

Hay quienes quieren mantenerle a Legot, a toda costa, la etiqueta de segundón, y, no creyendo en su genio original, le buscan ese doble seguimiento a Roelas por su naturalismo y a Ribera por su tenebrismo. Es lógica la influencia y hasta el magisterio del primero, dadas las circunstancias de edad, prestigio profesional, temáticas y vecindad con el clérigo sevillano; en cambio su seguimiento a Ribera (y no digamos a el Caravaggio), es un puerto donde se refugia y relaciona toda la pintura que tiene un alto contraste de luces y sombras, como el recurso más sencillo de filiación. Si

nos atenemos a la opinión de A. E. Pérez Sánchez, quien dice que, siguen las huellas y los modelos de Ribera, pintores como Tristan, Zurbarán, Velázquez, Cano, Antonio del Castillo, Legot, Murillo y casi todos los artistas del claroscuro incluyendo a Goya. ¿Pero como no va haber semejanzas entre un San Jerónimo y otro San Jerónimo; entre un viejo y otro viejo, entre un apostolado y otro apostolado, si se trata de resaltar las volumetrías a base del claroscuro?.. Solo la distancia - y una evidente miopía - pueden establecer estos parecidos, cual nos pasa a nosotros con todos los orientales que nos parecen iguales....Es lo cierto que en lo referente a las pinturas de Lebrija, Pablo Legot contrató y presentó bosquejo de las obras en 1629; y siguiendo al mismo Pérez Sánchez que dice, “antes de 1630 son muy raras (las obras de Ribera en España) y solo en Osuna, por la donación de la Duquesa de ese título, conocemos con precisión la llegada de algunas obras del pintor”; nos parece muy reducida, limitada y privada esta presencia del Españolito, para que pudiese ser influyente en el temprano retablo lebrijano.

No quiero ocultar una cierta inclinación afectiva hacia este postergado pintor, pues su retablo de Santa Maria de la Oliva de Lebrija pude contemplarlo asiduamente desde que abrí los ojos a la vida y al arte de la pintura, y cierta huella benéfica hubo de dejarme. Pero, sobreponiéndome ahora a esta familiaridad con su obra, y tras una larga vida estudiando la pintura desde la teoría y la práctica, vuelvo a detenerme ante este querido maestro de mi infancia y juventud. ¡Y no es justo el trato que le dio la vida, y mucho menos el que le ha dado la historia del arte!

Ciertamente que su repertorio iconográfico es corto, y su obra se sitúa en un limitado localismo entre las provincias de Sevilla y Cádiz, pero esas circunstancias pueden venir marcadas por el ambiente gremial y clerical del momento, por el tipo de encargos que le hacían, incluso por su carácter deduciblemente modesto y gregario. En cierto sentido podemos llamarle un “pintor provinciano” pues su obra la hizo, principalmente, para pueblos como Lebrija, Los Palacios, La Campana, Arcos de la Frontera, Rota y Espera, entre otros de la provincia de Sevilla y Cádiz; pero no tiene que ser negativo ese concepto de provinciano. La historia desmiente esta concepción localista con ejemplos de pintores universales, como Vermeer, que apenas salió de su pueblo, o el propio Rembrandt que permaneció toda su vida en torno a la ciudad de Ámsterdam, y tantos otros que desarrollaron su actividad en restringido espacio geográfico, como el sevillano Murillo.



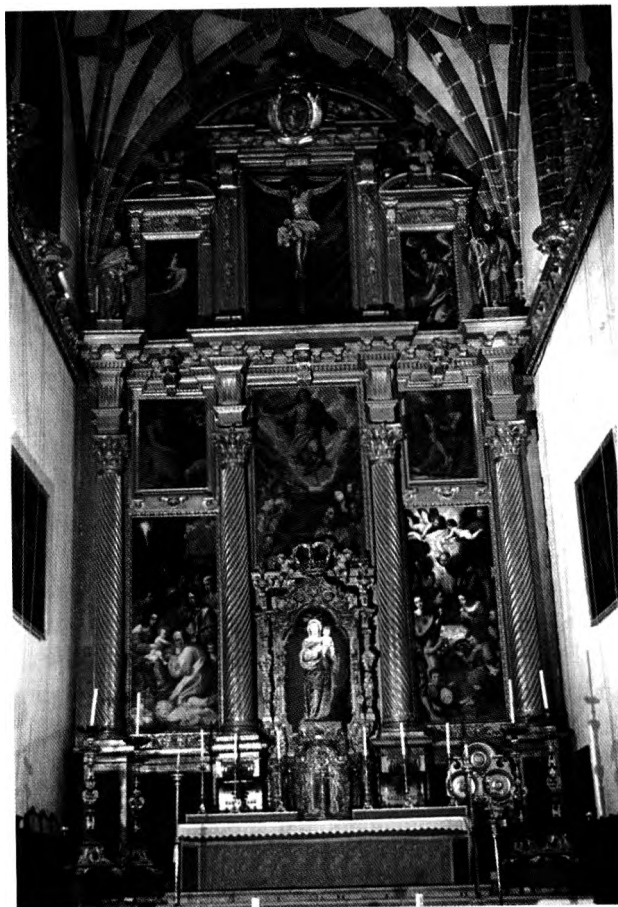


Fig. 2

positivas, el movimiento de masas o la distribución del color, ofrecen sutiles variantes de gran belleza y originalidad. Las soluciones técnicas, en cada caso, son lecciones magistrales de gran pintor.

Quienes solo se atienen al “argumento temático” de la obra, es natural que vean repetida la escena de la Adoración de los Reyes de Lebrija, la de Cádiz y la de Espera, por ejemplo. Puede que vean supuestas paternidades en la misma escena que pintó Velázquez unos veinte años antes; incluso pueden arrebatarse la originalidad de los personajes que miran cómplices al espectador desde la escena, en beneficio de Juan del Castillo o Juan de Roelas. Observando directamente la calidad pictórica de

Aunque Legot fue hombre de muy diversas actividades profesionales y artísticas, me detengo en su faceta de pintor y destaco de ella dos notas positivas, en las que otros han visto su falta de originalidad: la repetición de los temas iconográficos, la repetición de escenas como “la Adoración de los Reyes” o “la Adoración de los Pastores”. En estos temas reiterativos (que en términos actuales llamaríamos series) es donde, a nuestro entender, muestra su gran genio creativo, pues la semejanza entre estas escenas es solo aparente. Las líneas com-

la obra, con independencia de la escena que narran, pronto se comprende que se trata de creaciones totalmente diferenciadas y originales; no solo por la inversión de los personajes, ni por el formato alargado en la Adoración de Lebrija, más regular en la de Cádiz, y con una proporción intermedia en la de Espera, sino por la reconstrucción de la escena con personajes de poses diferentes, esquemas compositivos novedosos, planteamientos perspectivos propios, distintas indumentarias para cada obra, calidad variada de los ropajes y colorido propio para cada cuadro, etc...

Porque la segunda nota positiva es lo original de sus formatos verticales alargados. Las estampas y grabados, tan recurrentes como modelos del pintor —repito que nunca los he visto— pero de existir algunas concordancias o detalles de semejanza en algún dibujo anterior a Legot, seguro que no tendrían estas proporciones, proporciones que son un verdadero reto para la composición pictórica. Díganlo los pintores a quienes les obliguen a desarrollar una escena multitudinaria en un formato vertical de cuatro metros de alto por uno y medio de ancho (3,75 x 1,54 m.) como en “la Adoración” lebrijana.

En la pintura de Lebrija la escena se desarrolla partiendo del primer término en la parte inferior del lienzo, cargado de incidentes morfológicos, detalles objetuales, texturas y tamaños de las formas, que se van degradando conforme suben y se alejan, hasta volverse difusas en el infinito del cielo alto. Los primeros términos invaden el “espacio intermedio”. (En la perspectiva resulta como si “el plano del cuadro” fuese zona intermedia y, sobre él, como en altorrelieve, se colocan los primeros términos, y, a partir



Fig. 3. Lebrija.

de él, en profundidad se horadan las formas del segundo término) Crea así una perspectiva muy superior a la geométrica lineal al uso, consiguiendo una profundidad basada en los modernos descubrimientos de la sicología de la forma, como son la imbricación, el tamaño, la degradación de tonos, el gradiente, la pérdida de detalles, el borde inferior del cuadro, el cerramiento, el fondo-figura, etc. Esta intuición del espacio, ajeno a las fórmulas renacentistas del momento, solo encuentran parangón en algunas intuiciones de El Greco más genial, siendo extrañas a

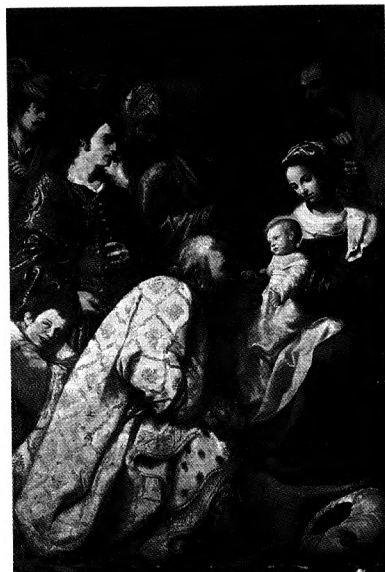


Fig. 4. Cádiz.

la mayoría de los pintores sevillanos previos a Murillo, Valdés o el joven Herrera.

Frente a este planteamiento pictórico, la Adoración de Cádiz presenta una línea de horizonte más bajo. Los personajes se desarrollan en horizontal, y la fórmula espacial es de carácter tenebrista, oscureciendo los últimos términos en contraposición a los luminosos del primer plano. No se puede negar el protagonismo visual que adquiere la Madre y el Niño, pese a su menor tamaño y a su desplazamiento lateral; ello es debido a la sabia disposición direccional del rey arrodillado y al círculo compositivo de las cabezas – y las miradas – de los demás personajes,

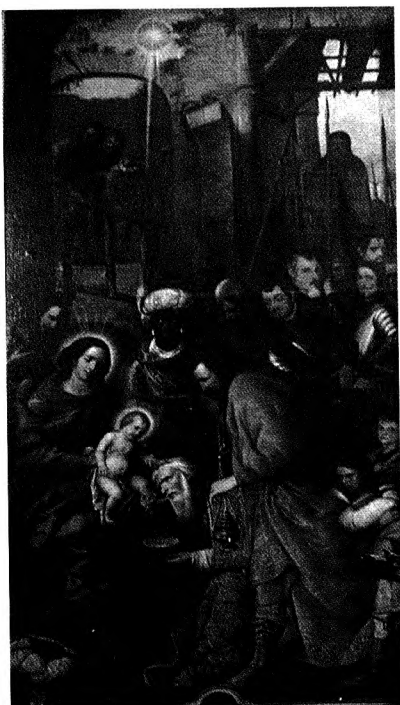


Fig. 5. Espera.

que fuerzan la dirección de la vista del espectador hacia el Protagonista y su Madre; son recursos compositivos que solo alcanzan los maestros eminentes.

La Adoración de Espera (conjunto retabístico que, según Mayer “se halla en un estado deplorable”, habiendo sufrido varias intervenciones de restauración; “es el trabajo más maduro del artista”, “hacia 1650-51, siendo ya de edad avanzada”)<sup>1</sup>. Es el lienzo de mayores dimensiones de los tres (4,25 x 2,22 m.), presentando la escena dentro de un entorno arquitectónico más definido, con una línea de horizonte alta, semejante al de Lebrija; su esquema compositivo es más rectilíneo por el predominio de la vertical de la figura erecta del primer término, junto a la arquitectura del fondo que se contrapone al grupo horizontal de cabezas del segundo plano.

Se trata de una compleja composición con ritmos y arritmias lineales que centra la atención en las mutuas caricias del barbudo rey arrodillado y el desnudo Infante. Se desarrolla en una profunda tercera dimensión, situando en el fondo variadas escenas con figuras, que mantienen la distancia por su menor tamaño. Citando a Mayer decimos que es la “Adoración de los Reyes de la mayor importancia, que merece ser mencionada, ante todo, por los retratos magistrales de los donantes, incorporados a la composición”. (Figura 6)

Pese a su aparente buen estado de conservación, creemos que este conjunto de Espera es el más afectado tanto por el proceso desigual de su ejecución, como por las restauraciones que ha sufrido a lo largo del tiempo. Aparte de la gran diferencia estilística entre los tres cuadros más pequeños de la parte superior del retablo (de muy simple composición y que parecen de una etapa más temprana), frente a las tres grandes composiciones inferiores, que lucen una



Fig. 6. Detalle de retratos.  
Reyes Magos. Espera.

<sup>1</sup> La opinión de A. Mayer sobre el estado de conservación de las pinturas de Espera se remonta a 1909, pues no conocía las pinturas de Lebrija y Espera, que solo visitó después que le invitase E. Romero de Torres en 1909. Ello significa que ya habían “sufrido” una primera restauración del pintor José García.



maestría y una complejidad compositiva difícilmente superable, notamos grandes retoques e intervenciones pictóricas que nos hacen pensar en manos ajenas al maestro Legot. Tal vez la antigua restauración de 1744, debida al maestro pintor José García<sup>2</sup> es la que, con más entusiasmo que talento, “completaría” los desperfectos que el tiempo u otros agentes ocasionaran. Es lo cierto que se detectan intervenciones pictóricas poco afortunadas (nos referimos, por ejemplo, a las manos entrelazadas del apóstol en primer término, a la derecha en el cuadro central de la Ascensión). Se nota la osadía del pintor-restaurador, modificando los efectos y detalles desde su propia experiencia pictórica, que, a todas luces, no está a la misma altura de quien hizo otras maravillosas parcelas respetadas y mejor conservadas.

Y si nos detenemos en el indumento, en los símbolos, en la disposición de los elementos accesorios, en la sabia elección de los caracteres individualizados (como los fieles retratos de los personajes secundarios, frente al tratamiento idealizado, como prototipos de perfección humana, de los personajes divinos) no cabe duda que solo un gran maestro creador es capaz de tales prodigios.

Nuestras observaciones sobre estas pinturas pudieran chocar al desprevenido lector, por enfatizar las formas compositivas, cromáticas, espaciales y morfológicas, frente a otros aspectos historicistas, iconográficos, cronológicos y anecdóticos que son más frecuentes en este tipo de estudios, pero no puedo olvidar mi condición de pintor cuando me sitúo ante una



Fig. 7. Lebrija.

<sup>2</sup> Dichas pinturas han sido restauradas en varias ocasiones: la principal en 1744 por el maestro pintor José García (la Visita de los Reyes en 1748) y la más importante en 1980 por el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte de Madrid. (Debo este dato a la gentileza de Don Antonio Durán Azcárate.

pintura encarándome con las dificultades intrínsecamente pictóricas que se plantea el pintor, antes que con aquellas otras dificultades extrínsecas a la pintura, que suelen imponer las exigencias del cliente y el destino de la obra, y que para el pintor casi siempre son solo “pretextos y oportunidades” para expresar su propio lenguaje plástico.

El otro tema que suelen proponer como testimonio de su poca originalidad, del que dicen que copia y se repite a sí mismo, es la Adoración de los Pastores. Traemos estos tres testimonios de las pinturas de Lebrija, Los Palacios y Espera. Y tenemos que repetir los argumentos que hemos expuesto anteriormente al referirnos a la Adoración de los Reyes de Lebrija, Cádiz y Espera. (Figuras 3, 4 y 5)



Fig. 8. Los Palacios.

¿Porqué se consideran poco originales estas obras? Naturalmente que el tema evangélico que narran parte de las mismas fuentes y no puede cambiar. Naturalmente que los personajes también tienen que ser los mismos; y las actitudes forman parte de ese convencionalismo que se repite en casi todos los pintores de la época que abordan esta escena: entre otros Zurbarán, en 1638, la del Museo de Grenoble; Juan del Castillo, por esos mismos años, la de la Iglesia de Montesión, hoy en el Museo de Sevilla; por esos mismos años también pinta Ribera la del Monasterio de El Escorial; y más tarde, por los años sesenta, Murillo realizará varias versiones de este mismo argumento y con semejantes personajes. Y anterior a todos ellos, por el año de 1605, también la pinta, para el retablo mayor de la iglesia de la Anunciación de Sevilla, Juan de Roelas. ¿Y porqué no se dice que se copian unos a otros? Sencillamente porque se les consideran, y están instalados, como grandes maestros, y la originalidad se les da por supuesto. ¡Pero Pablo Legot tiene que demostrarlo...!

La historia de la pintura esta llena de obras que guardan grandes semejanzas unas con otras; de pintores que tratando el mismo tema llegan a soluciones semejantes; o de pintores que toman las ideas, las formas,



Fig. 9.

*Adoración de los Pastores de Espera.*

las técnicas o la inspiración de otros colegas. Las más grandes obras de los pintores parecen que no pueden caminar en solitario, y caminan escoltadas o precedidas de otras con las que se ambientan, y, con las que forman como un complemento, que las hacen más comprensibles. En esto de buscar parecidos entre posibles originales y copias se han gastado –y se siguen gastando– ríos de tinta. Muchos historiadores han reducido sus investigaciones a la búsqueda de influencias, comparaciones, parecidos y antecedentes, llegando a peregrinas conclusiones. En esto de la copia, del robo de una idea, del plagio, de la influencia de unos sobre otros hay una abundante literatura, aunque pienso que son temas más propios de la sicología, la sociología y la ética que del arte de la pintura. También se suele olvidar que la seducción de la pintura es tan fuerte que hasta anula la realidad natural. Muy difícilmente puede olvidar un pintor la obra de otro pintor que ya le pertenecerá como una imagen propia. Muy pocas obras de la historia de la pintura son totalmente “originales”. Casi siempre el pintor toma como referencia de su obra otras pinturas, que las “filtra” por su personal manera; y pocas veces recurre a modelos inéditos de la tan pregonada y ensalzada madre naturaleza.

En algunas etapas históricas hubo diferentes sensibilidades para esto de la originalidad y la copia. Para muchos hace desmerecer una obra si le encuentran alguna semejanza y antecedentes; naturalmente que no vale para ellos la frase del genial Benavente cuando comenta: “en arte está permitido el robo, si va seguido de asesinato”; y el más rebuscado Eugenio D’ors cuando decía: “lo que no es tradición es plagio”. Tampoco considerarían a Degas uno de los grandes del impresionismo si conociesen los modelos fotográficos de donde salían sus obras. Y el propio Rembrandt quedaría devaluado al conocer como tomaba de Rubens y Durero, entre otros pintores, las composiciones y los temas de sus geniales pinturas. Esta es una cuestión

tan superada que no nos explicamos como en este comienzo del siglo XXI, pueden utilizarla algunos para degradar la calidad de Legot, quien (igual que la mayoría de sus colegas) se valdría de la insistente utilización de grabados y estampas para sus creaciones...

Para que el espectador sensible saque sus personales opiniones ahí están las tres obras enfrentadas; es verdad que las diferentes circunstancias en que se han tomado las fotografías establece unas diferencias formales que acentúan nuestro argumento de distancia entre ellas. Pero, salvando esa circunstancia y contemplando detenidamente los originales, se puede constatar que se trata de creaciones muy personales, con planteamientos compositivos muy distintos y con soluciones plásticas únicas para cada ocasión. Y eso que el pintor no parece esforzarse por establecer distancia entre estas tres obras. Véase, por ejemplo, el persistente personaje que toca el tambor en primer término, al igual que otros muchos detalles en los que se reitera sin pudor alguno. ¡Claro que quienes insisten en su falta de originalidad nos remitirán al joven tamborilero del citado Roelas en la iglesia de la Anunciación de Sevilla!

Un análisis más minucioso nos llevaría a establecer el alto nivel de la personalidad de este pintor que, ante el mismo tema se plantea, y resuelve, con tres obras de originalidad muy diferentes. Quede dicho, pues, que tras la apariencia de una vulgar semejanza, se desarrolla un exquisito proceso creativo con fórmulas y soluciones variadas del más refinado talento pictórico.

No pretendemos aquí analizar todas las obras conocidas o atribuibles del maestro, porque ello debe ser materia de la amplia monografía que este artista reclama, y de una investigación que no está a nuestro alcance. Pero es que en las obras a las que tengo acceso hay mucho más; muchas facetas que adquieren gran protagonismo y que deben ser consideradas. Voy a detenerme un poco en una singular cualidad del pintor: *su capacidad para retratar el rostro humano*.

Hay muchas claves que hoy se nos escapan pero que serían bien entendidas por sus contemporáneos. ¿Es el rey Baltasar el esclavo negro, Francisco, que le compró a Alonso Cano en 1636? Por el natural ennegrecimiento de este rostro y también por el oscurecimiento de la pintura, no podemos establecer el parecido, fisiológico ni psicológico, ni mucho menos la diferencia de edad entre uno y otro retratado, lo que podría ayudarnos, más que cualquier otro documento, a una cronología cierta de las obras.



De igual modo reparamos en una formidable cabeza, mantenida en las adoraciones de Lebrija y Cádiz, en segundo término, que presenta (sobre todo la de Lebrija, figura 1) todas las características de un *autorretrato*.

Tras el formidable estudio de más de doscientos setenta autorretratos recogidos por la británica Elizabeth Drury, y por nuestra propia experiencia de pintor, no nos ofrece dudas de ser el propio Legot ese personaje del cuadro de Lebrija. Esta convicción personal requiere ser comentada, pues no solo son meras intuiciones, sino que pueden exponerse algunos razonamientos analíticos de pura lógica.

Si unimos a las características de un modelo observado en el espejo, la “línea del horizonte perspectivo” siempre está a nivel de los ojos, y los ojos miran fijamente al espectador que ocupa el lugar del pintor cuando este mira sus propios ojos; consecuencia de esta línea de horizonte y la posición del ojo del pintor, este no verá su imagen especular nada más que ortogonalmente al plano del cuadro; o sea que no podrá verse escorzado (a menos que incline la cabeza (cosa que no ocurre en este caso). Quienes estudien los autorretratos podrán observar algo que parece ilógico: que casi ningún pintor lo hace totalmente frontal al espejo, sino se muestra (como es el caso que nos ocupa) en tres cuartos de perfil. Y ello no es capricho, coquetería o búsqueda de facilidad dibujística del relieve, es, sencillamente, que el pintor tiene que mirar por igual el cuadro y el espejo, que produce esta postura natural en el autorretratado.

Por otra parte, desde un enfoque historicista, la peculiar fisonomía del personaje (pelirrojo, grandes mostachos, larga melena y exótico sombrero) que proclaman un tipo y una moda flamenca; también el prudente lugar entre la masa, con una estatura superior a los de su entorno, (y el lugar común en los autorretratados que conocemos de la época), nos reafirma en nuestra hipótesis. Y si es cierto que solo tendría el pintor doce años cuando llegó a Sevilla, y tuvo tiempo sobrado para asimilar modas y costumbres andaluzas, pudiera ser una añoranza o un homenaje



Fig. 10. Adoración de los Reyes. Cádiz.

a sus orígenes esta presencia personal en tan variopinta comitiva real, como un hombre luxemburgués en torno a los treinta años.

Sumamos a estas especulaciones nuestras lo que se desprenden de su aspecto físico en la carta de examen de pintor: “hombre de buen cuerpo, barbirrubio, con cicatriz en el lado derecho de la frente y una verruga junto al ojo derecho”. Efectivamente, sobre el pómullo derecho y bajo el ojo, observamos en el cuadro de Lebrija (figura 1), una mancha, a modo de verruga, que pudimos comprobar, en su restauración, que era pintura original. De ser autorretrato observado en el espejo, y para coincidir con la descripción mencionada arriba, esta verruga correspondería al otro lado del rostro. Pensamos, por las experiencias antes mencionadas, que el artista, para ser más fiel en su retrato alteró este reflejo y la situó, efectivamente, en su ojo derecho. Cosa que no hizo con la cicatriz citada, si bien se denota cierta irregularidad en la parte ensombrecida del rostro, correspondiente a su lado derecho visto en el espejo. Como caso habitual en los autorretratos tomados del natural, los pintores se encuentran con problemas semejantes que, unas veces corrigen en beneficio de la fidelidad fisiológica y otras reflejan fielmente la imagen especular; de ahí que veamos muchos autorretratos de pintores diestros que cogen la paleta con su mano derecha y el pincel con la izquierda, y en otras ocasiones autocorrijan esta inversión especular.



Fig. 11. San José.  
Adoración de los Reyes. Lebrija.



Fig. 12. San José.  
Adoración de los Pastores. Lebrija.

Con gran parecido fisonómico, pero más joven y moreno, se nos muestra el mismo personaje en la Adoración de Cádiz (figura 10). Aquí no se representa como en un autorretrato, pero su estructura craneal, las proporciones mantenidas (con modificaciones propias de la edad) y su tocado, nos remiten al mismo personaje. Esto entraña un problema para los historiadores, que fechan el cuadro de Cádiz muy posterior al lebrijano, y, de ser el mismo personaje deberíamos desistir de nuestra tesis, o modificar las fechas de realización de ambas obras. Es cierto que los datos escritos son muy sólidos, pues, al parecer, es en 1642 cuando funda Legot una Capellanía en Cádiz, de la que sería capellán perpetuo su hijo Miguel (quien, pese a su comentada deficiencia, alcanzaría las órdenes menores). Y parece que este cuadro de la Adoración de los Reyes, lo pintó expresamente para esa Capilla.

*La capacidad retratista de Legot es muy fiable y está más allá de toda duda*; es una capacidad muy fuera de lo común, como se comprueba cuando se comparan las figuras secundarias de sus diversas obras. Evidentemente empleaba modelos reales del natural para sus composiciones, en especial

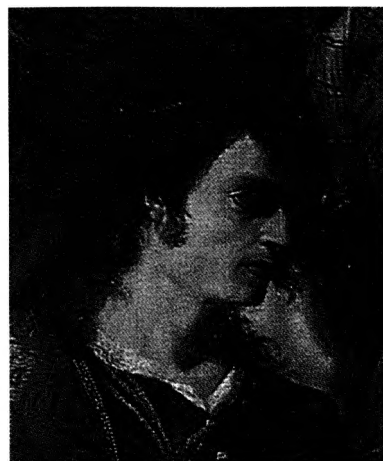


Fig. 13. Adoración de los Reyes. Cádiz.



Fig. 14.  
Adoración de los Pastores. Lebrija.

para los personajes secundarios menos idealizados, y observamos como estos retratos son de unos mismos personajes, aunque evolucionados por el paso del tiempo, pero manteniendo los mismos rasgos fisiológicos y psicológicos. Véase el personaje de las figuras 11, 12 y 13. Se encuentran los dos primeros en los dos cuadros de Lebrija, y el tercero en la Adoración de los Reyes de Cádiz. La posición del modelo, la luz y las morfologías de los ojos, nariz, frente y mentón, hacen pensar en el mismo personaje. Y también aquí nos parece

más joven y robusto el del cuadro de Cádiz.

¿El joven lampiño que hace de San José en la Adoración de los Reyes de Lebrija (Figura 11) y en la Adoración de los Pastores también de Lebrija (Figura 12), es el mismo personaje que hace de Rey Mago en Cádiz? (Figura 13). Si efectivamente es el mismo personaje, se nos plantean nuevos retos: parecen retratos del natural, pero los historiadores fechan el cuadro de Cádiz muy posterior al lebrijano; si nos atenemos a las fisonomías de los personajes retratados en ambos conjuntos hemos de contradecir a esos historiadores y situarlos en fechas

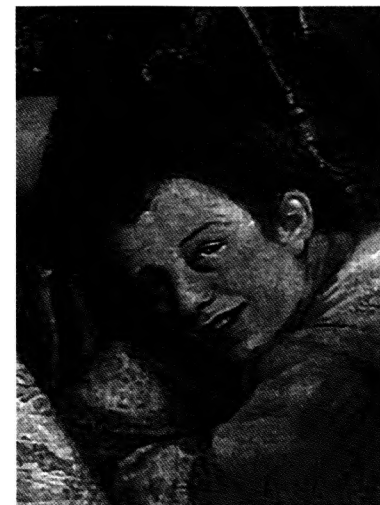


Fig. 15. Adoración de los Reyes. Cádiz.

muy próximas; y si mantenemos las fechas distantes tendremos que aceptar una nueva cualidad del pintor: la recreación de unos personajes de memoria, adaptándolos a la nueva composición.

Donde ya no cabe duda de tratarse del mismo joven modelo es en el correspondiente a la Adoración de los Pastores de Lebrija, figura 14, y el de la Adoración de los Reyes de Cádiz, figura 15 (aunque hemos manipulado esta imagen, invirtiéndola, para facilitar mejor la comparación). El desdibujo de la oreja y el ensortijado del pelo no restan parecido ni contradicen nuestra apreciación de tratarse del mismo modelo. Pero nuevamente, aquí, se nos antoja poca la diferencia de edad para la diferencia en la ejecución que establecen los historiadores entre ambas pinturas.

Quienes piensen que pudo usar una pintura como modelo para la otra, o partir para ambas de un boceto común, simplemente ignoran la dificultad que ello entraña:



Fig. 16.1.  
Pastor del Retablo de Los Palacios.



Fig. 16.2. Pastor del Retablo de Lebrija.

1) El modelo de Lebrija recibe la luz más frontal, por lo que el modelado de su mejilla derecha y el sombreado del ojo izquierdo no es copiable del modelo de Cádiz;

2) El horizonte en el de Lebrija está más alto, lo que obliga a un planteamiento dibujístico totalmente diferente, que afecta a las formas, como por ejemplo el arco de la boca hacia abajo y cerrada, en contraste con el de Cádiz, abierta y recta la línea separatriz;

3) El giro de tres cuarto de perfil es diferente en cada caso...

Los abundantes pequeños detalles de este tipo, que sabemos ver los pintores, nos revelan claramente que usaba, para cada caso, el modelo del natural (o lo

que sería todavía más meritorio, que pintó ambos retratos de memoria) Es, por ello, una irresponsabilidad llamar a este pintor “copista amanerado” cuando solo miramos superficialmente su pintura.

Este personajillo que toca el tambor del retablo de Los Palacios, y el del retablo de Lebrija, indudables retratos que tienen, a nuestro entender, un gran parecido fisonómico entre sí, tanto, que nos atrevemos a suponer que se trata del mismo modelo. ¿Tiene algún parentesco con el artista este muchacho que le acompaña en su taller? ¿Era este muchacho Miguel de Legote, hijo del matrimonio del pintor con la viuda doña Catalina de Alarcón, y que, según el propio Legot, era un poco retrasado de mente?... Lo que es evidente al enfrentar los dos retratos, que ambos modelos han posado ante el pintor, y que, en ningún caso, ha podido servir una pintura para modelo de la otra. La idea es la misma, pero las formas son tan diferentes que suponen una nueva creación. Y bien fuese por exigencias externas o propias, lo que no hacia Legot era copiarse ni repetirse.

Frente a estas correspondencias retratísticas entre las obras de Lebrija, Los Palacios y Cádiz, el retablo de Espera presenta tipos muy diferentes: es evidente que utilizó otros modelos. (¿Utilizó otros modelos?) No me atrevo, al no tener las dos obras enfrentadas, y al tener grandes repintes

el retablo de Espera, a establecer una comparación entre el personaje que he supuesto autorretrato en Lebrija y este otro personaje de barba blanca, de mayor edad (unos cincuenta años) que aparece en el cortejo de la Adoración de los Reyes de Espera, y que Mayer considera donante de la obra; ambos presentan las características del autorretrato y sería interesante realizar un detenido estudio a este respecto. (Figura 6) También, pese a la diferencia de edad, es innegable el parecido entre el tamborilero de Los Palacios y otro personaje de Los Reyes de Espera.

Este estudio haría las delicias de E.H.Gombrich (véase su trabajo “La máscara y la cara”) para establecer la comparación en diferentes edades del personaje que toca el tambor en Los Palacios (figura 16.1) y el que, con mucha más edad, aparece en la comitiva de los Reyes Magos de Espera, por encima del caballero con armadura (figura 6). Porque en el arte de retratar, Pablo Legot, como todos los grandes retratistas de la historia de la pintura, ha sabido retener, más que las morfologías (que encierran el parecido de un instante), la suma de sutiles rasgos que sostienen la expresión, el carácter,

“el aire” de familia, que permanece a lo largo de toda la vida, pese a los cambios anatómicos del rostro, a la indumentaria, a la luz, al color y a otros variados accidentes.

El retrato en la pintura es un tema apasionante que abarca muchas facetas. Sabemos que el concepto retrato, incluso como género pictórico, ha cambiado a lo largo del tiempo. No siempre se ha regido por patrones de fidelidad formalista con el modelo. Pero nos estamos refiriendo a una época y una región concreta del siglo



Fig. 16.3. Adoración de los Pastores. Espera.



Fig. 17. Algunos personajes en las pinturas de Lebrija.





Fig. 18. Lebrija.

a correr. El testimonio de muchos pintores nos confiesan de la fascinación que sentían por el retrato. Así, en 1890, escribía Van Gogh: “Lo que más me excita de mi profesión, muchísimo más que cualquier otra cosa, es el retrato, el retrato moderno”. O Manet, en 1880, cuando escribe a su amigo Antonin Proust respecto al retrato de este: “te costaría creer, querido amigo, lo difícil que es colocar una figura sobre una tela, y concentrar sobre esta sola y única figura todo el interés, sin que pierda vida y plenitud”. También el inglés Burnes-Jones, que escribe a su cuñada, en 1862: “El retrato puede ser

XVII, donde los valores subjetivos y objetivos de la pintura alcanzan una equilibrada perfección. Por ello, dentro de ese contexto histórico, nos interesa traerlo aquí como piedra de toque en la maestría de un artista. Porque, pintar objetos, paisajes u otras formas inanimadas de tipo genérico, requieren indiscutible maestría, pero no tienen la exigencia del parecido entre seres vivos, ni la adecuación y la expresividad psicológica de una persona concreta. Es verdad que el retrato no es solo parecido fisonómico, pero entraña siempre un reto dibujístico y formal que no todos los pintores están dispuestos



Fig. 19. Lebrija.

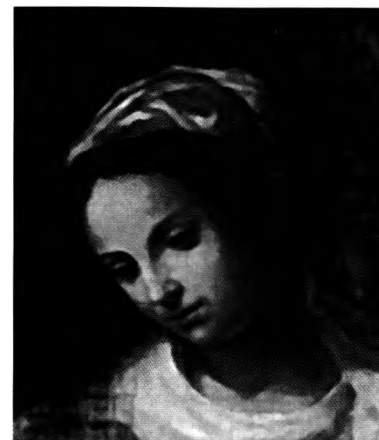


Fig. 20. Cádiz.

no supone ser retratista, pero todo buen retratista es siempre un gran pintor. ¡Y Pablo Legot ha dejado larga constancia de ser un gran retratista!

Un estudio de las excelencias pictóricas en los rostros de Pablo Legot rebasaría los límites de este artículo, que solo pretende llamar la atención sobre tan gran



Fig. 22. Espera.

un arte mayor. En cierto sentido, el más grande de todos”. Y estos testimonios de los pintores modernos están superados por los maestros de todos los tiempos, aunque tengamos de ellos menos testimonios escritos directos. Pero valga por todos el caso de Velázquez que, al presentar sus máximas habilidades pictóricas al Papa Inocencio X, lo hace con un retrato, el de Juan de Pareja, que el mismo retratado portaba. Ya es axioma que ser buen pintor



Fig. 21. Espera.

pintor menospreciado y olvidado. Me detengo un poco en las cualidades de sus retratos, inmersos estos en las grandes composiciones religiosas que tengo más a mi alcance. Aunque no se le conocen hoy retratos, como género propiamente dicho, (estoy seguro que la futura investigación nos deparará alguna sorpresa) se pueden considerar retratos la mayor parte de sus



apostolados de San Juan de Aznalfarache o la Parroquia de San Roque (destruidos los originales en el incendio del 18 de julio de 1936), las tablas de la sacristía de Lebrija, el propio San Jerónimo de la Catedral de Sevilla, los personajes que presencian la Ascensión de la Parroquia de El Salvador, y la multitud de acompañantes de sus grandes composiciones atribuibles y no localizadas.

Podemos apreciar en Legot tres tipos de retratos bien diferenciados:

- 1) los prototipos de imágenes divinizadas como los ángeles, las vírgenes, Jesús, etc.
- 2) tipos populares con remarcado individualismo como pastores adultos o infantes, santos, personajes acompañantes de la escena principal, y
- 3) retratos idealizados pero que conservan los caracteres individualizados de tipos concretos.



Fig. 24. Espera.

1. Su Virgen es una mujer de gran belleza y dulzura muy idealizada, que vaticina las vírgenes de Murillo. No es una mujer concreta sino un prototipo, la suma de muchas mujeres de las que extraía, idealizando, sus rasgos más bellos. En eso parece guiarse por el mismo ideal platónico de Rafael, cuando le escribe a Castiglione: "...para pintar una beldad tendría que ver más beldades... Pero, como los buenos criterios y las mujeres bellas no abundan demasiado, *me sirvo de cierta idea que me vienen a la mente*". Por esto tengo mis dudas al incluir esta vírgenes como retratos de una realidad,



Fig. 23. Los Palacios.

pero, al evocar bellas e ideales mujeres, pienso que son seres que, si no existieron, bien pudieron existir. Morenas, de frente despejada, cejas arqueadas, labios perfilados; enmarcada la cara en un ovoide de luz. Siempre la cabeza en humilde inclinación. Ni de perfil ni frontal, sino en tres cuartos. Se pudiera deducir de estas constantes que se trata de un amanerado modelo que se repite, que se copia a sí mismo o a otros pintores; nada más lejos de la realidad; son creaciones únicas que sorprenden por su carácter de prototipos ideales. Véanse juntas las de Lebrija figuras 18 y 19; Cádiz 20; Espera 21 y 22; y Los Palacios 23, para confirmar cuanto decimos.

A ese bello conjunto de rostros de vírgenes, que yo admiro por sus originales y variadas bellezas; las cuales, siendo diferentes, mantienen el hilo de una personal visión de la belleza femenina; y que siendo de la misma mano parecen de distintos orígenes. Muchos que atacan a Legot las llamarían eclécticas, y profundizarían para descubrir su origen.

Pero ¿se atreverían a ver eclecticismo en las vírgenes murillescas o en las madonnas de Rafael? Contémpnenlas los que sean sensibles a la belleza, como decíamos al comienzo, con mirada limpia y sin prejuicios, y no frenen su admiración por no encontrarlas citadas en la gran historia del arte, sobre un alto pedestal propio.

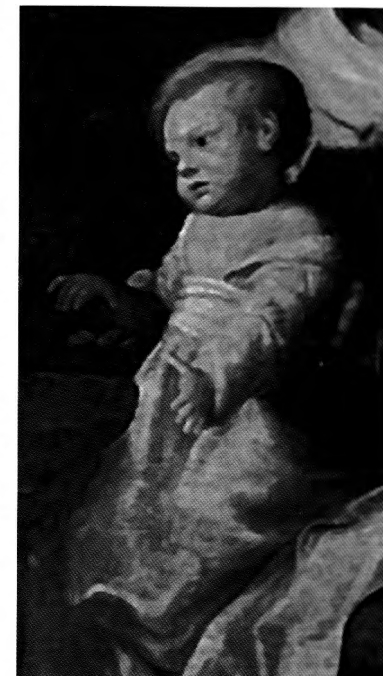


Fig. 25. Cádiz.



Fig. 26. Lebrija.

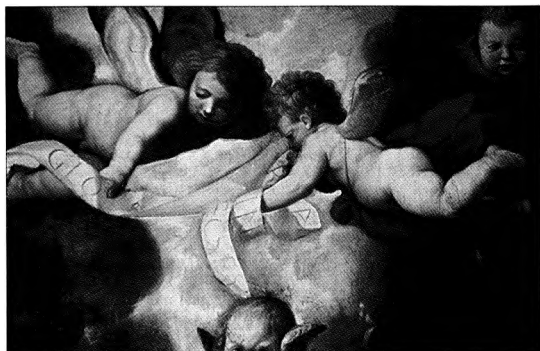


Fig. 27. Lebrija.

El Divino Niño, aunque más naturalista que la Madre, forma - junto a los ángeles niños - una maravillosa galería de delicadas criaturas llenas de gracia. No me refiero a los recién nacidos de las Natividades (que son inexplicables escorzos y deformaciones aberrantes, incomprensibles en este pintor) y otras cabecitas aisladas, en los que no luce la gracia de que hace gala en los más crecidos de los Magos; me refiero a ese Niño vestido

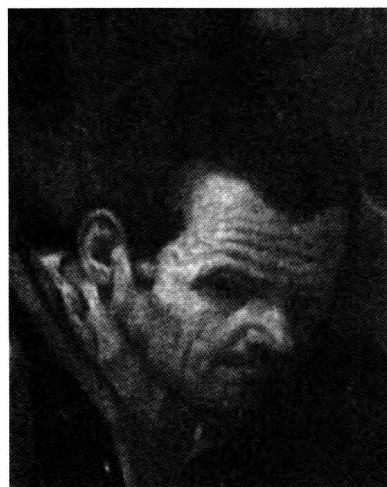


Fig. 28

de Cádiz, (figura 25) a los desnudos de Espera o Lebrija (figuras 24 y 26), y también a esos otros ángeles voladores que nada envidian a los más afamados de Murillo (Figura 27).

Para ser del todo justos, queremos mencionar nuestra sorpresa cuando observamos al Infante recién nacido; realmente no acertamos a comprender esos deformes escorzos ni esa impericia manifiesta.

2. Frente a la dulzura ideal de esas criaturas contrasta la rudeza de los tipos



Fig. 29

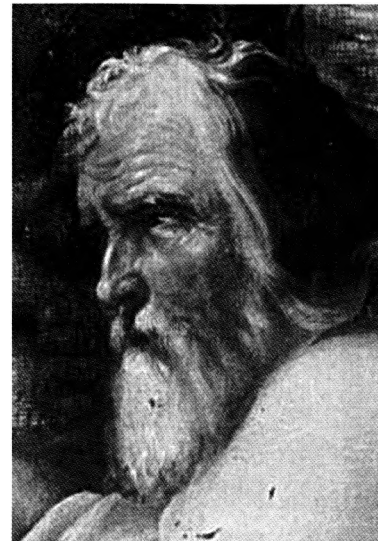


Fig. 30

soltura expresionista, el efecto fugaz de las expresiones, dejando aparentemente inconclusas e imprecisas las formas, con lo que destaca la tosquedad de esos rostros.

No es, no puede ser obra de un mediocre amanerado, esta intuición de diversidades técnicas para cada caso, sino la genialidad



Fig. 32

populares, quienes forman los coros de acompañantes. Viejos, reyes o pastores, constituyen una galería única de tipos sacados de la cotidiana realidad. En este grupo de personajes, estimo que se encuentran las cotas más altas de las excepcionales condiciones como retratista de Pablo Legot. Hasta la técnica pictórica la adapta a la inmediatez expresiva de estos modelos: si en el grupo anterior veíamos unas pulidas superficies, tratadas con un esfumado dulce que oculta la pincelada y funde los tonos adyacentes, ahora empasta, con

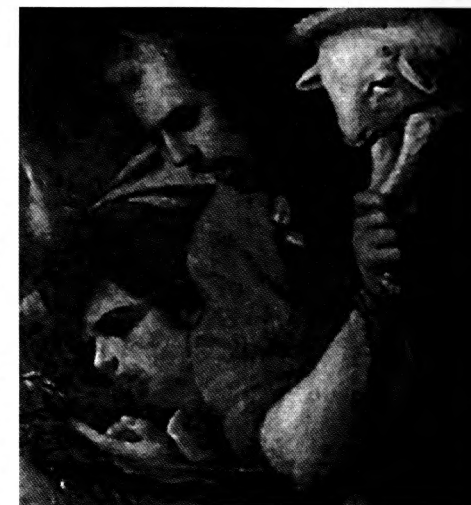


Fig. 31

consiste en que afecte ello a la unidad de toda la obra.

Es en este segundo grupo de personajes donde tienen los estudiosos de documentos una interesante investigación pendiente, identificando los modelos y

poniendo nombre a esos rostros que hoy se nos presentan como anónimos, pero que, a todas luces, fueron personajes contemporáneos de carne y hueso con los que convivió el pintor. (Figuras 28, 29, 30, 31, 32 y 33)

3. Y en tercer lugar congreco a los que llamo retratos idealizados. Por vía de ejemplo señalo ese bello ángel adulto, músico con bandurria, de la Natividad de Lebrija, figura 34; o la niña pastora que toca la pandereta



Fig. 34. Lebrija.

También es digno de mención el retrato de la joven que aparece como pastora en la adoración de los Pastores de Los Palacios (figura 37).

Pero sirva por todos esa bella cabeza de efebo, de la Adoración de los Reyes de Lebrija, (figura 38), que

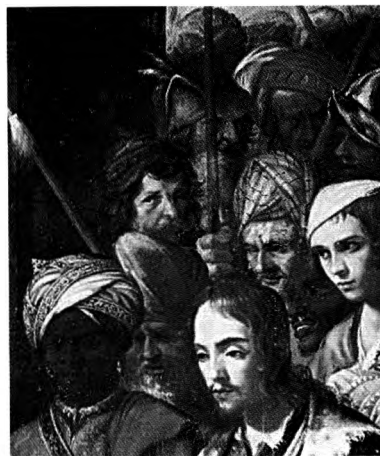


Fig. 33

en la Natividad de Espera, figura 35; y no me atrevo a señalar los niños que aparecen en la Adoración de los Reyes de esta misma localidad porque creo que han sufrido restauraciones que desvirtúan su primitiva imagen (figura 36).



Fig. 35. Espera.



Fig. 36. Espera.

pudiera estar entre los más delicados ángeles “botticellescos” de los tondos florentinos, y con el protagonista “viscontiano” de “Muerte en Venecia”. Figurante como paje de los Reyes, se asoma tímido y curioso desde el mismo marco del cuadro (igual que el de Espera) como ajeno a la escena, muy interesado por lo que pasa fuera del cuadro, que no es otra cosa que el pintor que lo retrata. Este simpático niño, como el paje de los Reyes de Espera, (figura 36) seguro que tendría una calidad y una delicadeza semejante al de Lebrija, pero este borde del lienzo espereño ha sufrido las torpes restauraciones a que nos referimos antes, y los toscos retoques que desfiguran un

poco el rostro de este niño bien lo manifiesta.

El joven y delicado personaje de Lebrija, puede ser, por el mimoso cuidado que en él puso el pintor, por su rubio pelo, su cuello de encaje (quizás reminiscencia de los famosos encajes de Marche, pueblo natal del artista), y por su edad...¿posible hijo del artista? No olvidemos que está en la misma composición en la que hemos localizado el rubio autorretrato de Legot. Y puede que hasta esa belleza idealizada y, porqué no enfermiza, pudiera recoger la psicología de esa sutil línea divisoria que separan los rasgos del superdotado y el deficiente mental.

Ahí queda una pregunta más de las muchas que nos surgen al contemplar una obra maestra como la que comentamos. Son muchas las cuestiones y misterios que rodean siempre una obra genial, y la producción de Legot tiene muchos



Fig. 37. Los Palacios.





Fig. 38. Lebrija.

junto a los grandes maestros de la pintura, situándolo en pedestal más elevado, nos daríamos por muy satisfechos, por el bien del arte y por creerlo de justicia. Saldo con ello la deuda contraída con este pintor de ayer que, por circunstancias personales, fué mi primer maestro en el arte del retrato pintado.

rincones oscuros que merecen iluminarse. En nuestro caso, liberados de la responsabilidad y condicionamientos que tiene el profesional de la historia (que no afectan a nuestra osadía de pintor) nos atrevemos a exponer públicamente estas opiniones y sin prejuicio alguno, según nuestro buen saber y entender.

Si estos comentarios que nos provocan la contemplación de las obras de Pablo Legot, sirven para interesar a los estudiosos a revisar la calidad artística de este pintor, y a reivindicar para él un lugar

*Juan Cordero Ruiz*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. Mayer. "Pablo Legot" Cultura Española, 16. Madrid, 1909.
- "Historia de la Pintura española". Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1947.
- Celestino López Martínez. "Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla", Sevilla, 1928.
- E. Romero de Torres. "El pintor Pablo Legot". Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Tomo XXII, págs. 69-76. 1910
- J. Camón Aznar, Summa Arte, vol. XXV, pág. 197
- Whetey, "Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto". Alianza forma. Madrid, 1983
- E. Pareja y varios. "Sevilla en el siglo XVII". Catálogo. Ministerio de Cultura. 1983
- A. E. Pérez Sánchez y varios. "Ribera". Catálogo Exposición. Museo del Prado, 1992.
- E. Valdivieso. "Historia de la Pintura Sevillana." Ed. Guadalquivir. Sevilla, 1986
- E. Valdivieso y J.M. Serrera. "Historia de la Pintura Española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII". Centro de Estudios Históricos. Madrid, 1985

## SOBRE EL RETRATO

- Baltrusaitis, Jurgis. "Aberrations". Olivier Perrin. Paris 1957.
- Francastel, G. y Pierre, "El retrato". Ediciones Cátedra. Madrid, 1978.
- E.H. Gombrich, "Arte, percepción y realidad", "La máscara y la cara". Ediciones Paidós. Barcelona, 1983.
- "Arte e ilusión" G. Gili, Barcelona, 1979.
- Logu, de Giuseppe, y Marinelli, Guido. "Il ritratto nella pittura italiana". Istituto italiano d'arti grafiche. Bergamo, 1976.
- Ollero, Jacobo. "El retrato renacentista y barroco". Cuadernos de Arte Español, Historia 16. nº 36.
- Schnerider, Robert. "El arte del retrato". Taschen. Alemania, 1955.
- Whitford, Frank. "Retratos expresionistas". Ediciones Destino. Barcelona, 1987.
- Drury, Elizabeth. "Self portraits of the world's greatest painters". ISBN 1 902616 54 5.